

О КОМПОЗИЦИИ «РУСАЛКИ»

Датируемая 1832 годом трагедия Пушкина «Русалка» принадлежит перу драматурга, имеющего за плечами опыт «Бориса Годунова» и «Маленьких трагедий», то есть плодотворный практический опыт, обогащенный зрелыми размышлениями о законах драмы и «духе века, требующем важных перемен и на сцене драматической». Поэтому проблемы сюжетостроения «Русалки», ее структурной полноценности или недостаточности, выяснение приемов ее композиции имеют принципиальный характер. Именно здесь можно получить ретроспективный источник света, направленный на всю пушкинскую драматургию.

Первое сообщение на эту тему было сделано автором статьи в Институте русской литературы АН СССР (Пушкинский дом) 22 мая 1975 года. Затем, в № 2 журнала «Вопросы литературы» за 1976 год, была опубликована статья «Над рукописью „Русалки“» (с. 219—262). Настоящая работа является естественным продолжением, а также существенным развитием и уточнением положений, высказанных ранее. В то же время она содержит ряд новых фактов.

История изучения «Русалки» изобилует как трагикомическими (Корш Ф. Е. Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» А. С. Пушкина по записи Д. П. Зуева. СПб., 1898), так и драматическими поворотами. К последним следует отнести эпизод, датируемый 1924 и 1925 годами. Редактируя два первых выпуска (всего их было шесть) первого послереволюционного пушкинского однотомника, Б. Томашевский и К. Халабаев напечатали сцены «Русалки» не в том порядке, в каком они публиковались до тех пор, а в соответствии с последними указаниями пушкинской рукописи. Однако в связи с тем, что это чтение не представлялось издателям законченным и в некоторых существенных деталях таковым не являлось, следующие издания однотомника возвращали читателя к каноническому порядку сцен. Канонического порядка придерживались и все последующие издания, включающие «Русалку».

Как показало время, заявка Б. Томашевского была перспективной.

Обратимся к каноническому издательскому варианту и самой так называемой «беловой» рукописи, подвергнув анализу и заново расположив ряд известных фактов.¹

Действие «Русалки» лежит в двух временных планах и в этом смысле четко делится надвое.

Первая часть пьесы состоит из двух сцен и составляет предысторию.

Как и предполагал Мельник, Князь оставляет его дочь, свою возлюбленную; она бросается в реку («Берег Днепра. Мельница»). Князь женится на другой. На свадьбе раздается голос погибшей девушки. Ее песня содержит проклятие и ломает ход торжества («Княжеский терем»). Трагическая сама по себе, первая часть пьесы содержит, кроме того, предвестие будущей трагедии.

¹ ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, ед. хр. 950. Далее ссылки на рукопись приводятся в тексте.

Вторая часть отделена от первой несколькими годами. Она состоит из трех сцен, к которым примыкает недописанный или намеренно оставленный отрывок «Берег», состоящий всего из 16 стихов.

Вот краткое содержание второй части.

Княгиня, доведенная до отчаянья разладом в семье, жалуется Мамке на свое одиночество и нелюбовь мужа. Вот и сегодня Князь не вернулся с охоты, а остался один на берегу Днепра («Светлица»). Оказавшись там, где некогда он был любим и счастлив, Князь видит сошедшего с ума Мельника и эта встреча пробуждает в нем муки совести («Днепр. Ночь»). Бывшая возлюбленная Князя, ставшая Царицей русалок, мечтает о мести и готовит ее. Она посылает свою дочь — Русалочку — навстречу отцу, с тем чтобы та заманила Князя на дно («Днепровское дно»). На следующий день Князь вторично приходит на старое место. Перед ним появляется Русалочка, однако здесь рукопись обрывается (отрывок «Берег»).

1

На последней странице рукописи — неспитой тетрадки из 12 больших, сложенных пополам листов (24 страницы) — записан *план*, сверяясь с которым исследователи и комментаторы «Русалки» делают вывод о намерении Пушкина переработать пьесу впоследствии.² Вот этот план:

Мельник и его дочь
Свадьба
Княгиня и мамка
Русалки
Князь, старик и Русалочка
Охотники.

Пушкинский план является главной основой, на которой строятся все предположения о композиции пьесы и ее будущей перепланировке.

Три первых пункта плана безусловно соответствуют трем первым сценам белой рукописи. Приведение же трех остальных пунктов в соответствие с другими сценами пьесы отнюдь не так просто и бесспорно, как казалось до сих пор. Это один из тех примеров, которые «наглядно демонстрируют, как много неясного существует еще не только в рукописных, но даже в печатных текстах произведений Пушкина».³

С. М. Бонди считает, что четвертый пункт плана — «Русалки» — соответствует сцене «Днепровское дно»; пункт «Князь, старик и Русалочка» — двум сценам: «Днепр. Ночь» и «Берег», а пункт «Охотники» вовсе не имеет соответствия в тексте.⁴ Однако с этим нельзя согласиться.

Проведем несложное сопоставление.

В первой сцене, после названия (а вернее — обозначения места действия) — «Берег Днепра. Мельница», — написано: «Мельник, дочь его»; соответствующий первый пункт плана гласит: «Мельник и его дочь».

Во второй сцене, после обозначения места действия — «Княжеский терем», — написано: «Свадьба. . .»; соответствующий второй пункт плана — «Свадьба».

В третьей сцене, после обозначения места действия — «Светлица», — написано: «Княгиня и мамка»; соответствующий третий пункт плана — «Княгиня и мамка».

² Здесь единодушны и П. В. Анненков (1855), и П. А. Ефремов (1880), и П. О. Морозов (1887), и все публикаторы «Русалки» более позднего времени — Б. В. Томашевский, С. М. Бонди, Д. П. Якубович и др.

³ Алексеев М. П. Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует». — Русская литература, 1967, № 2, с. 36.

⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. VII. [М., 1935], с. 610—638 (комментарии С. М. Бонди). Далее ссылки на этот том приводятся в тексте. Текст «Русалки» цитируется по тому же изданию.

Этих сравнений достаточно, чтобы заключить: формулировки пунктов плана не произвольны и не условны — это в точности те самые ремарки, которые в тексте пьесы указывают, какие персонажи начинают данную сцену. Другими словами, каждый пункт плана обозначает соответствующую сцену по ее «первому явлению».

Попробуем начатое сопоставление продолжить: в четвертой сцене, после обозначения места действия — «Днепр. Ночь», — пишется: «Русалки»; в четвертом пункте плана стоит: «Русалки».

Так выясняется, что пункт «Русалки» обозначает не отдельную сцену (а значит, не «Днепровское дно»), но лишь часть сцены, а именно первое явление сцены «Днепр. Ночь».⁵ Это становится, на наш взгляд, бесспорным в свете того, что по первоначальному замыслу, в черновике, русалки появились после монолога Князя и что в белой рукописи Пушкин изменил порядок явлений.⁶ Эта важная перестановка и была зафиксирована в плане особым пунктом — «Русалки».

Кроме того, сцена «Днепровское дно» занимает в рукописи пятое по порядку место и не может, таким образом, соответствовать четвертому пункту плана.⁷ Так мы окончательно убеждаемся, что этот пункт, вопреки установившемуся мнению, не имеет отношения к сцене «Днепровское дно», а предусматривает явление «Русалки» в начале сцены «Днепр. Ночь».

2

Обратимся к вопросу о пункте «Охотники». Судя по плану, эпизод с охотниками должен был завершать пьесу. Однако в рукописи завершающим стал отрывок «Берег».

На этом основании исследователи считают пункт «Охотники» «невыполненным», соответствующую сцену — ненаписанной. Мнение это кажется нам ошибочным.

В тексте пьесы, в сцене «Днепр. Ночь», мы читаем:

Л о в ч и й.

Вот он. Насилу-то его сыскали!

⁵ Начало сцены «Днепр. Ночь» в рукописи выглядит так:

(Явление 1) Р у с а л к и.

Веселой толпою. . . и проч.

(Явление 2) К н я з ь.

Знакомые печальные места! . . . и т. д.

Именно эта последовательность явлений отражена в плане:
Русалки.

Князь, старик и Русалочка.

⁶ Вот как описывает этот черновик С. М. Бонди: «. . . Пушкин начал ее (сцену «Днепр. Ночь», — В. Р.) сразу монологом князя. Монолог этот был доведен до стиха: „Посыпались, как пепел, на меня“, после чего начата песня русалок. Таким образом, в черновике предполагался несколько иной план сцены, чем в окончательном тексте: помимо иного начала ее (сразу с монолога князя), после приведенных слов князя должно было следовать не появление сумасшедшего мельника, а появление русалок» (VII, 611. Здесь и далее курсив в цитатах мой, — В. Р.). Работая над «беловой» рукописью, Пушкин решил начать сцену с русалок.

⁷ Если, соглашаясь с С. М. Бонди, принимать, что пункт плана «Русалки» — четвертый по счету — соответствует сцене «Днепровское дно», переместившейся после перепланировки (римские цифры над тремя сценами второй части) на четвертое место, мы должны были бы считать, что перепланировка предшествует плану. Однако С. М. Бонди, не замечая противоречия, указывает, что римские цифры появились в рукописи несомненно позднее плана.

Князь.

Зачем вы здесь?

Ловчий.

Княгиня нас послала. . . и т. д.

Странно было бы думать, что множественное число («сыскали», «вы», «нас» и пр.) употреблено здесь применительно к одному охотнику — Ловчему. Кстати, тут же, перед словом «Ловчий», начато и зачеркнуто: «Лес напо. . .» С. Бонди справедливо полагает, что Пушкин хотел здесь написать «Лес наполняется охотниками», «по аналогии с близкой по смыслу ремаркой в сцене „Светлица“: „Двор наполняется охотниками“. Возможно, — продолжает С. Бонди, — что это сходство и заставило Пушкина зачеркнуть начатую ремарку» (VII, 615). «А! полон двор охотниками. . .» — говорит Княгиня в «Светлице». Вошедший в светлицу Ловчий отвечает от имени всех охотников:

Князь приказал домой
Отъехать нам. . .

Княгиня.

И князя вы осмелились оставить
Там одного; усердные вы слуги!
Сейчас назад, сейчас к нему скажите!
Сказать ему, что я прислала вас.

«Трудно сказать, — пишет С. Бонди, — что могла представлять собой, при крайней сжатости, лаконичности текста „Русалки“, отдельная сцена, озаглавленная „Охотники. . .“ Не является ли это слово в плане обозначением не особой сцены, а ненаписанного еще окончания сцены „Князь, старик и Русалочка“ — появления охотников, посланных княгиней?» (VII, 619).

Это очень пронизательная догадка. С. Бонди просто не довел свою мысль до конца, назвав это явление «ненаписанным». Оно написано — написано в конце сцены «Днепр. Ночь». Вряд ли Пушкиным имелась в виду еще одна, вторая встреча охотников с Князем; этот собирательный персонаж полностью исчерпал свою драматургическую функцию — вот почему, как нам кажется, пункт «Охотники» следует, вопреки установившемуся мнению, считать реально воплощенным в пьесе.

3

Мы убедились в том, что четвертый и шестой пункты пушкинского плана — «Русалки» и «Охотники» — имеют в виду не отдельные сцены, а лишь части одной сцены — «Днепр. Ночь», причем явление «Русалок» начинается ее, а явление «Охотников», по существу, завершает. Следовательно, есть все основания полагать, что три последних пункта, то есть вся вторая половина плана («Русалки», «Князь, старик и Русалочка», «Охотники»), предусматривали в качестве финальной только одну большую сцену.

Нетрудно вообразить здесь довольно очевидную предварительную композицию пьесы, состоящей из четырех сцен, поровну разделенных между «двумя временами». Две первые («Мельник и его дочь», «Свадьба») лавали бы предысторию героев, две последние («Княгиня и мамка» и «Русалки» + «Князь, старик и Русалочка» + «Охотники») раскрывали

бы драматический результат давних событий. В таком замысле последняя сцена по объему приблизилась бы к первой (в которой 229 стихов); так могла быть достигнута и большая соразмерность частей, и общая симметрия.

Однако фактом остается то, что оставшемуся пункту плана («Князь, старик и Русалочка») соответствуют в тексте две законченные сцены («Днепр. Ночь» и «Днепровское дно»), а также отрывок «Берег».

И Князь, и старик, и Русалочка, как мы знаем, появляются в названных сценах. Кроме того, в сцене «Днепровское дно» появляется Старшая русалка, не упомянутая Пушкиным в плане.

Это свидетельствует по меньшей мере о том, что Пушкину для развития драмы были необходимы встречи трех названных действующих лиц между собой; что, исходя из плана, в его замысел не входила встреча Князя со Старшей русалкой или Старшей русалки со стариком.

В то же время соответствующее плану завершение пьесы очевидно требовало встреч: 1) Князя со стариком; 2) старика с Русалочкой и 3) Русалочки с Князем.

Встреча Князя со стариком состоялась в сцене «Днепр. Ночь». Исследователи давно обратили внимание на то, что эта сцена написана с шекспировской свободой и мощью.

Но, как свидетельствует сцена «Днепровское дно», состоялась и встреча старика с Русалочкой: она со всеми подробностями описана в рассказе.

Старшая русалка.

... Где ты была?

Дочь.

На землю выходила
Я к дедушке. Все просит он меня
Со dna реки достать ему те деньги,
Которые когда-то в воду к нам
Он побросал. Я долго их искала;
А что такое деньги, я не знаю —
Однако же я вынесла ему
Пригоршню раковинок самоцветных.
Он очень был им рад.

Русалка.

Безумный скряга...

По образцу классической трагедии, в пересказе Русалочки драматург сообщает нам сцену встречи ее со стариком. Эта встреча важна для Пушкина, ибо служит психологической опорой сцены Князя и старика («... За мной, спасибо, смотрит Русалочка. — Кто? — Внука. — Невозможно Понять его...») и является частичным воплощением пункта «Князь, старик и Русалочка».

Итак, если первая часть этого пункта — «Князь, старик...» — относится к сцене «Днепр. Ночь», то вторая — «... старик и Русалочка» — должна быть отнесена к «Днепровскому дну».

Теперь, для того чтобы исчерпать до конца содержание рассматриваемого нами оставшегося пункта — а значит, и всего пушкинского плана — мы должны были бы увидеть недоописанную встречу Князя с Русалочкой («Князь... и Русалочка»).

Однако наставления, которые дает Старшая русалка своей дочери в сцене «Днепровское дно», и есть не что иное, как эта будущая встреча.

.. .Послушай, дочка. Нынче на тебя
 Надеюсь я. На берег наш сегодня
 Придет мужчина. Стереди его
 И выдь ему навстречу. Он нам близок,
 Он твой отец. . .
 .. .к нему нежнее приласкайся .
 И расскажи все то, что от меня
 Ты знаешь про свое рождение; также
 И про меня. И если спросит он,
 Забыла ль я его или нет, скажи,
 Что все его я помню и люблю
 И жду к себе. . .
 Ступай же.

Так же как нет необходимости повторять на сцене состоявшуюся *только что* встречу старика с внучкой, нет никакой нужды буквально дублировать пересказанную так подробно сцену, которая должна произойти *тотчас же*.

Так мы убеждаемся, что *все пункты плана имеют вполне конкретное воплощение в тексте пьесы*.

Только незавершенный отрывок «Берег», наметивший действительную встречу «Князь. . . и Русалочка», оказывается дублирующим содержание предполагаемой и готовящейся сцены, как бы «сверхплановым».

4

Заново сопоставив с пушкинским планом, его композиционным содержанием и направленностью материал, заключенный в тексте, мы получаем возможность по-иному взглянуть на движение действия в пьесе.

Первая часть читается без изменений.

Отсутствие детей и истинной близости с мужем приводят Княгиню в отчаянье. Вот и сегодня Князь не вернулся домой, а остался ночью на берегу Днепра, отослав назад сопровождавших его охотников. Княгиня требует от охотников скакать за Князем и немедленно привести его домой («Светлица»). Встретившись с безумным отцом своей бывшей возлюбленной, Князь трагически осознает свою вину и мучится раскаянием. Его находят охотники, посланные Княгиней; Князь возвращается в свой терем. За этими явлениями следят Русалки, чьи песни обрамляют всю сцену («Днепр. Ночь»). Родившаяся на дне дочь Князя, Русалочка, рассказывает своей матери — Царице русалок — о встрече с безумным Мельником, своим дедушкой. Старшая русалка посылает дочь навстречу Князю, с тем чтобы Русалочка заманила отца на дно («Днепровское дно»). Князь вторично приходит на берег Днепра и встречается с Русалочкой («Берег»). Однако здесь рукопись обрывается. †

При таком развитии сюжета, как мы уже заметили, повторным, «сверхплановым» выглядит лишь отрывок «Берег». Однако, судя по недвусмысленным показаниям рукописи, Пушкин хотел свести два появления князя на берегу в одно.

В начале сцены «Днепр. Ночь», на странице 17, Пушкиным сделан (перед монологом князя, который начинается словами: «Знакомые, печальные места!») знак вставки и вписана одна строка: «Неволью к этим грустным бер.» — то есть начальная строка отрывка «Берег». В отрывке же отчеркнуто девять первых строк, с явным указанием направления переноса: фигурная скобка в сторону начала рукописи, т. е. к сцене «Днепр. Ночь».

Уже этого достаточно, чтобы сделать вывод о подчиненном характере отрывка «Берег» по отношению к сцене «Днепр. Ночь», завершенной и по содержанию, и формально (знак окончания).

Мы знаем, кроме того, что для Пушкина характерно в высшей степени динамичное развитие сюжета (все равно — «внешнего» или «внутреннего»); каждый новый эпизод, новая фраза или деталь двигают действие или мысль, обогащают их, развивают или изменяют. У Пушкина не бывает пересказов уже рассказанного или уже происшедшего на глазах у читателя. Учитывая это, приходится думать, что отрывок «Берег» не мог появиться в рукописи последним; в противном случае встреча князя с Русалочкой буквально продублировала бы тот «сценарный план», который развернут Старшей русалкой в предшествующей отрывку сцене «Днепровское дно».

Сомнительно, чтобы Русалочка могла нарушить установленный матерью «протокол» встречи. Во всяком случае, в отрывке точно выполнена первая часть наставления — «стереги его и выдь к нему навстречу». Ей остается «к нему нежнее приласкаться» и на вопрос князя: «Откуда ты, прекрасное дитя?» — рассказать «все то», что она знает «про свое рождение, а также» и про свою мать. «И если спросит он. . .» и т. д.

Занимающий почти все 16 стихов отрывка монолог князя тоже выглядит последовательным — и притом ослабленным — пересказом встречи с Мельником, происшедшей в сцене «Днепр. Ночь».⁸ Таким образом, отрывок «Берег» со всей очевидностью демонстрирует подчиненный, *черновой* характер по отношению к двум предыдущим сценам «Днепр. Ночь» и «Днепровское дно» и его появление в рукописи несомненно предшествует этим сценам.⁹

5

Относя последние пункты плана к другим сценам и связывая их с будущей, лишь предполагаемой работой над пьесой, С. М. Бонди основывается на том, что план будто бы записан после всего текста. Единственным аргументом здесь является то, что план расположен на последней, 24-й странице рукописной тетради. Однако опыт и ставшие классическими труды самого Сергея Михайловича Бонди, которые для автора этой статьи служат образцами, заставляют считать такой аргумент лишенным доказанности. Если бы порядок работы у Пушкина определялся всего лишь порядковым номером страницы, мы не имели бы удовольствия читать захватывающие главы «Черновики Пушкина» С. М. Бонди, да и других трудов пушкинистов-текстологов.

Всматриваясь в пушкинский план, замечаешь еще одну его характерную особенность (не распространяющуюся лишь на массовую сцену «Свадьба»): он похож на перечень действующих лиц, причем каждое лицо названо здесь единожды и фигурирует в том пункте плана, то есть в той сцене, где оно играет наиболее важную роль. Единственное исключение сделано для Мельника, однако «Мельник» он лишь в первой сцене, второй же раз он — безумный «Старик», то есть в известном смысле другое лицо («Какой я мельник. . .»), с другой драматической

⁸ Сравним хотя бы две реплики Князя:

Старик несчастный! вид его во мне
Раскаляя все мужи растравил!

(«Днепр. Ночь»)

и

Печальные, печальные мечты
Вчерашняя мне встреча оживила.

(«Берег»)

⁹ Отметим попутно, что основная часть сцены «Днепр. Ночь» (с. 18—20) и вся сцена «Днепровское дно» (с. 21—22) записаны в один прием.

функцией. Еще больше отличается «Старшая русалка» от «дочери Мельника» в первой сцене: ее «статус» в мире, ее функция в действии, наконец, ее облик так изменились, что узнать в ней «страдательное лицо» — бывшую возлюбленную Князя — почти невозможно. . .

«Старшая русалка», таким образом, существенно «новый» персонаж, и, однако, как мы заметили, этого важного действующего лица в плане нет, есть только русалки «рядовые».

Мог ли план, написанный после всего текста, отметивший участие в действии «рядовых» русалок, Русалочки, охотников, игнорировать присутствие персонажа, устами которого сообщается почти весь текст сцены «Днепровское дно», начинающего и главенствующего в этой сцене? Разумеется, нет.

Вспомнив о том, что пункт плана «Русалки» к «Днепровскому дну» не относится, и зафиксировав, что сама эта сцена и ее главное действующее лицо — «Старшая русалка» — в плане не отражены, мы подходим к важнейшему выводу: опровергается традиционная версия, согласно которой план был записан по окончании белой рукописи. Этого не могло быть, иначе получается нелепость: записав в рукописи сцену «Днепровское дно», Пушкин. . . исключил ее из плана.

6

Мы располагаем достаточным количеством фактов, чтобы судить о порядке работы над рукописью, без чего наши рассуждения о композиции пьесы носили бы условный характер.

. . . В тетрадь внесена третья по порядку сцена, «Светлица», заполнено 16 страниц. Прежде чем приступить к четвертой, завершающей сцене, Пушкин обращается к черновику ее начала и черновая композиция представляется ему не вполне удачной. Начнись единая финальная сцена с появления Князя, автор должен был бы увести его, чтобы дать возможность Русалкам показаться и спеть свою песню. Затем, согласно ремарке, Русалки должны были «прятаться», а только что ушедший Князь обязан был снова прийти на берег для встречи со стариком, а затем с Русалочкой. . .

Легко представив себе такую перспективу, Пушкин именно в этот момент переворачивает тетрадку и набрасывает на последней ее странице то, что мы привыкли называть планом. Это — порядок действия с самого начала, учитывающий новую идею композиции. Записываются первые три сцены, порядок которых не вызывает сомнений, ибо они уже внесены в рукопись:

Мельник и его дочь
Свадьба
Княгиня и мамка.

Затем фиксируется перестройка сцены «Днепр. Ночь»: новое начало сцены:

Русалки;

три встречи:

Князь, старик и Русалочка;

и, наконец, финал:

Охотники.

Однако, едва приступив к осуществлению плана, т. е. поменяв местами явления Русалок и Князя, использовав известный нам черновик и дойдя до конца 17-й страницы («Посыпались как пепел на меня»), Пушкин вновь останавливается. Все, что накапливалось им для финала, очевидно, не укладывается в одну сцену.

В остановке после 17-й страницы вероятнее всего и возникает решение

разделить заключительную сцену на две и предпринимается попытка этого раздела.

Снова перевернута тетрадь — и на предпоследней странице (последняя уже занята планом) возникает черновая «репетиция» вторичного прихода Князя на берег, его второго монолога об утраченном счастье и встречи с Русалочкой. Однако впечатления Князя, а следовательно, и читателя должны неизбежно оказаться ослабленными по сравнению со «вчерашней», т. е. с первой встречей. . .

Здесь, в двух обнаруженных нами паузах, в двух перевертываниях тетради к концу и возвращениях к трудному месту — 17-й странице, — т. е. в двух попытках уточнить композицию финала, сопротивление материала создает активное силовое поле.

С точки зрения поэтики Пушкина, в особенности драматургической поэтики, для которой характерны лаконичность, усиленные повторы, динамизм, резкая смена планов и мест действия (ср.: «Борис Годунов», «Каменный гость», «Скупой рыцарь»), намечался слабый повтор, вялость действия.

И, не доведя до конца отрывок «Берег», оборвав его на реплике: «Откуда ты, прекрасное дитя?», — Пушкин вновь, уже в третий раз, останавливается перед «неподдающимся» финалом.

Мы наблюдаем процесс крайне сложный, включающий в себя и скачки, и остановки, и возвраты, но в то же время целеустремленный, единый и слитный.

Замысел новой сцены — «Днепровское дно» — является органическим, неотделимым результатом этого процесса; вот почему мы и предполагаем, что этот замысел возник в третьей паузе — после того, как был написан на 23-й странице рукописи отрывок «Берег». После третьего перерыва работа пошла с внезапной и ошеломляющей свободой и стремительностью — от начала 18-й страницы и до конца. Создается впечатление, что основная часть сцены «Днепр. Ночь» (с. 18—20) и сцена «Днепровское дно» (с. 21—22) написаны на одном дыхании, как результат озарения. Как это произошло, можно лишь гадать — ни одной черновой строчки, относящейся к названным страницам, у нас нет. Очевидно одно: рождение идеи «Днепровского дна», разрешившее композиционные проблемы и освободившее творческую энергию непосредственно для процесса писания, и дало тот мощный толчок, результат которого мы видим на заполненных единым духом страницах 18—22 (вплоть до того места, где записаны «Берег» и плач), с их размахистым, стремительным «шагом». Состав и композиция явлений теперь определяются вполне. Новая сцена соединит, казалось бы, несоединимое — произошедшую только что сцену «. . . старик и Русалочка» с возникающей в близкой перспективе сценой «Князь. . . и Русалочка». Новая сцена начисто снимает необходимость повтора, возвращения, расслабления сюжета и вместе с окончанием сцены «Днепр. Ночь» («Князь, старик. . .») дает удивительно емкое, обогащенное образом Старшей русалки, воплощение пункта «Князь, старик и Русалочка». Действие финала происходит в один день.

7

Однако, как мы помним, по плану предполагалось завершить пьесу явлением «Охотники».

Еще мы убедились, что, согласно тому же плану, в намерения автора не входила встреча Князя со Старшей русалкой.

Сопоставив эти факты, мы приходим к выводу, что Пушкин не предполагал ни такой композиции, ни такого сюжетного завершения, согласно которым бывшие любовники должны были встретиться в финале.

Относящийся к 1826 году отрывок «Как счастлив я, когда могу покинуть. . .», где «с такой необыкновенной реалистичностью раскрывается тема любовного свидания с неживым существом, с русалкой, — как справедливо заметил С. М. Бонди, — *предполагает иную концепцию драмы, чем та, которая взята в „Русалке“*» (VII, 634). А если дело обстоит так, то не только предполагаемая, но и состоявшаяся встреча князя с Русалочкой не должна была привести Князя к встрече со Старшей русалкой ни на «Днепровском дне», ни на «Берегу Днепра».

Написанный позже «Явнш-королевич» (из «Песен западных славян»), произведение во многом лейтмотивное по отношению к «Русалке», в известном смысле подтверждает мысль о невозможности встречи:

«Люба ты моя, млада Елица,
Выдь ко мне на зеленый берег. . .»
«Нет, не выду Явнш-королевич
Я к тебе на зеленый берег. . .»¹⁰

(Ср.: «Она сидит на берегу крутом. . .» — отрывок «Как счастлив я, когда могу покинуть. . .»).

Нет никаких оснований предполагать, что, по примеру волшебной оперы Генслера-Краснопольского «Днепровская Русалка», Пушкин думал о свидании Князя со своей бывшей возлюбленной на дне Днепра, т. е. под водой.¹¹

Какова же, в таком случае, «иная концепция драмы», о которой писал С. М. Бонди? Ответ на этот вопрос дает перепланировка, предпринятая Пушкиным на завершающем этапе работы. Согласно этой перепланировке, выполненной с помощью римских цифр I, II, III, все сцены второй части пьесы располагались в другом порядке: I — «Днепровское дно», II — «Светлица», III — «Днепр. Ночь».

Это, по словам С. М. Бонди, «повышает драматургическую напряженность пьесы. . . жалобы и беспокойство княгини непосредственно после сцены с угрозой Русалки становятся оправданнее и художественно более действенными. Наконец, при новом плане вместо соединения в начале всех бытовых сцен и в конце всех фантастических они чередуются одна с другой, что создает большее разнообразие» (VII, 619).

Заключительным в этом случае становится явление «Охотников», которые уводят раскаявшегося Князя домой, спасая его таким образом от мести бывшей возлюбленной.

. . . Месть, отмщение, возмездие — испытанный двигатель трагедии. Однако, со времен Шекспира и тем более после него, традиционная трагедия мести претерпевает существенные изменения. «Око за око, зуб за зуб», следование кодексу кровной мести в буквальном воплощении не привлекает больше ни публику, ни драматурга. По меньшей мере странно ожидать от Пушкина решения этой проблемы на уровне одного заинтересованного персонажа. Как тонко заметил Н. Я. Берковский в своей статье о «Русалке», «что самим лицам исторической драмы кажется важным, то понижается в своем значении, что они едва ценят — то в драме растет».¹²

С. М. Бонди безусловно прав, отмечая, что в трагедиях Пушкина всегда бывает «возмездие в заключение». Все дело в том, как именно его — это возмездие — понимать. В данном случае «возмездием в заключение» яв-

¹⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. III. [Л.], 1948, с. 362—363.

¹¹ В этом смысле не лучшую услугу пушкинской драме оказала и опера А. С. Даргомыжского (1855), в которой автор домыслил пушкинский сюжет весьма произвольно: «Мельник сталкивает князя в воду и убегает. . .» Русалки «плывут и влекут за собой труп князя к стопам своей царицы» (партитура оперы).

¹² Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.—Л., 1962, с. 361.

ляется осознание Князем своей трагической вины («И этому все я виною. . .»).¹³

Следуя буквальной логике отмщения как умерщвления Князя, мы должны были бы, однажды став на этот путь, требовать от Пушкина отравления убийцы Сальери, скажем, слепым скрипачом в трактире, либо смерти на наших глазах пораженного чумой Вальсингама. И Сальери, и Вальсингам, и Князь наказаны у Пушкина более просто и жестоко. Не «провалом» в тартарары, согласно легенде, как Дон Гуан; не разрывом сердца, как Барон, т. е. не мгновенной расплатой, а долгими муками больной совести. Мы расстаемся с героем «в минуту злую для него», и это принципиальное окончание для Пушкина. Знаменателен в этом смысле драматический финал повести «Выстрел», написанной в конце 1830 года, т. е. приблизительно в то же время, что и «Русалка». На вопрос графа: «Будете ли вы стрелять или нет?» — Сильвио отвечает отказом: «... я доволен: я видел твоё смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно... Предаю тебя твоей совести».¹⁴

S

Сам момент окончательной перепланировки «Русалки» — стремительный, вдохновенный — запечатлен в рукописи: над римской цифрой I (21-я страница рукописи, сцена «Днепровское дно») — большая клякса. Она отпечатавалась на предыдущей, 20-й странице, когда Пушкин стал быстро листать тетрадь в обратном направлении, чтобы проставить цифры II и III над сценами «Светлица» и «Днепр. Ночь».

Так возникла и утвердила себя в рукописи новая концепция пьесы, закрепленная в ее новой композиции. Первая часть осталась по-прежнему без изменений.

Вот краткое содержание второй части.

Бывшая возлюбленная Князя стала Царицей русалок. Час мщения настал: сегодня исполняется семь лет со дня ее трагедии. Русалочка рассказывает матери о сегодняшней встрече с безумным дедом. Старшая русалка посылает дочь на берег, куда именно сегодня должен прийти Князь, дает ей наставления, с тем чтобы Русалочка заманила Князя на дно. Свидетельницами событий на берегу должны явиться Русалки, отпущенные царицей со дна («Днепровское дно»). В это время Княгиня жалуется Мамке на разлад в семье, нелюбовь мужа и заставляет Охотников, оставивших Князя одного на берегу Днепра, немедленно скакать за ним («Светлица»). Влекомый «неведомой силой», Князь приходит на берег Днепра, сокрушается об утраченном счастье: «Заветный дуб», бывший свидетелем давней любви, осыпается и чернеет, как бесплодная смоковница; выходит безумный отец погибшей девушки. Его вид, его рассказ о себе и о том, что у него есть внучка, Русалочка, отец которой — Князь, его отказ переселиться в княжеский терем — все это, производя на Князя впечатление бреда, в то же время усугубляет его раскаянье. И как раз в этот момент появляются посланные Княгиней Охотники.

¹³ Князь завершает свой монолог о безумии двумя стихами: «Старик несчастный! Вид его во мне Раскаянья все муки растравил!» Чтобы уяснить реальное содержание этих строк, учитывая «головокружительную» краткость Пушкина, нужно вспомнить и терзания Бориса Годунова («Тогда — беда! как язвой моровой Душа сторит, нальется сердце ядом, Как молотком стучит в ухах упрек, И все тошнит, и голова кружится. . . И рад бежать, да некуда. . . ужасно! Да, жалок тот, в ком совесть нечиста» (VII, 27)), и муки Барона («Иль скажет сын. . . что меня И совесть никогда не грызла, совесть, Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть, Незванный гость, докучный собеседник, Заимодавец грубый, эта ведьма, От коей меркнет месяц и могилы Смущаются и мертвых высылают?..» (VII, 113)).

¹⁴ П у ш к и н А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VI. М.—Л., 1949, с. 101.

Таким образом, все обозначенные в прежнем плане явления и персонажи при новой композиции нашли свои — иногда новые — места. Пьеса обогатилась новым образом — Старшей русалкой.

Как и предполагалось прежним планом, явление «Охотников» завершает пьесу. Мы находим это решающим аргументом во всем нашем построении в пользу того, что, согласно так называемой «беловой», а в действительности — черновой рукописи, «Русалка» *внутренне и внешне завершена* и только не перебелена окончательно. Вопрос о том, существовал ли такой «беловик», остается пока открытым.

9

Ставшая финальной во второй части пьесы сцена «Днепр. Ночь» вступает в новые отношения со сценой «Свадьба», заключающей первую часть, и таким образом подтверждает свои особые права.

Обе эти сцены, призванные завершить некий временной отрезок и подытожить определенный, каждая свой, событийный ряд, строятся по одним законам и обнаруживают известный параллелизм.

Во-первых, обе эти сцены самые многолюдные, если не сказать «массовые», по отношению к остальным.

В сцене «Свадьба» кроме центральных персонажей, т. е. Князя и Княгини, участвуют Сват, Сваха, Дружок, Гость, Гости, глазами которых увидено главное событие. Здесь же вступает в действие Хор девушек.

Сцену «Днепр. Ночь» начинают и завершают Русалки, тоже составляющие своего рода «хор» («Любо нам порой ночью... Подавать друг дружке голос, Воздух звонкий раздражать...»). Причем Русалки не исчезают при появлении Князя, а, согласно пушкинской ремарке, «Прячутся», т. е. продолжают незримо присутствовать во время встречи его со Стариком, а значит, тоже являются свидетельницами происходящего. Кроме того, сюда приходят те самые Охотники, от имени которых говорит Ловчий и которые становятся в этом сюжете не простыми свидетелями, но непосредственными участниками сцены. Их активная, решающая роль в финальном повороте — спасение Князя от мести Старшей русалки — подчеркнута последним пунктом пушкинского плана.

Во-вторых, обе сцены идентичны по общему характеру решения: при завершении внешне благополучном для Князя (семья создается в первом случае, семья сохраняется — во втором) и первый, и второй «финалы» чреват неизбежно трагическими последствиями в будущем.

Собственно уже в первой сцене «Берег Днепра. Мельница», являющейся трагическим прологом «Русалки», Князь, расставшийся со своей возлюбленной, испытывает видимость облегчения: «Ух! конечно — душе как будто легче. Я бури ждал, но дело обошлось Довольно тихо». Однако, как свидетельствуют события в сценах «Свадьба» и «Днепр. Ночь», «тишина» эта обманчива. «Буря» не раздражается, но события не приводят также и к полной разрядке. И здесь, и там обманчивая «тишина» сродни тому «безмолвию», которое напрягает финал «Бориса Годунова». Такие завершения в пушкинской драматургии сильны продолжениями, разыгрывающимися в читательском (зрительском) воображении.

В-третьих, обе сцены демонстрируют стилевое тождество и тождество приема.

Только эти две сцены позволяют себе перемену общего размера (пятистопного ямба), которым написана вся пьеса, включая как компонент песню (народный стих, хорей). Таким образом, оба финала подразумевают введение *музыки* в драматическое действие, т. е. момент дополнительно эмоциональный.

Тотчас же вслед за нарушающей ход свадьбы песней и страшным криком в момент поцелуя молодых идет выполнение обрядово-бытовых действий («Молодых кормят жареным петухом, потом осыпают хмелем — и ведут в спальню»); с обмена бытовыми репликами начинается заключительное в сцене «Свадьба» явление:

Д р у ж к о.

Где чарочка? Всю ночь
Под окнами я буду развезжать,
Так укрепиться мне вином не худо.

С в а х а (наливает ему чарку).

На, кушай, на здоровье.

Д р у ж к о.

Ух! спасибо.
Все хорошо, не правда ль, обошлось? ¹⁵
И свадьба хоть куда.

С в а х а.

Да, слава богу,
Все хорошо — одно нехорошо.

Д р у ж к о.

А что?

С в а х а.

Да не к добру пропели песню
Не свадебную, а бог весть какую.

Д р у ж к о.

Уж эти девушки — никак нельзя им
Не попроказать. Статочно ли дело
Мутить нарочно княжескую свадьбу.
Пойти-ка мне садиться на коня.
Прощай, кума. (Уходит.)

С в а х а.

Ох, сердце не на месте!
Не в пору сладили мы эту свадьбу.

От «все хорошо» до «не к добру», «не в пору» — огромная дистанция, которую драматург преодолевает с помощью одиннадцати стихов. Эта короткая и вполне законченная сцена, шедевр художественности, принципиальна по выполнению и может служить образцом пушкинского приема.

Такой же «ход» избирает Пушкин и для сцены «Днепр. Ночь». Здесь опять момент обостренно-эмоциональный (встреча Князя с безумным Стариком, монолог о сумасшествии) сменяется конкретно-бытовой интонацией. Звучит намеренно сниженная, сродни репликам Дружко из сцены «Свадьба», реплика Ловчего.

Л о в ч и й.

Вот он. Насилу-то его сыскали!

К н я з ь.

Зачем вы здесь?

¹⁵ Ср.: «Ух! конечно — душе как будто легче. . .»

Л о в ч и й.

Княгиня нас послала.
Она боялась за тебя.

К н я з ь.

Несносна
Ее заботливость! иль я ребенок,
Что шагу мне ступить нельзя без няньки?

(Уходит. . .)

Дружко и Ловчий говорят в одном ключе. Это — характерная русская простонародная речевая интонация, которая, кстати говоря, прослушивается у всех действующих лиц трагедии, но в этих случаях особенно ощутима.

Таким образом, и в сцене «Свадьба», и в сцене «Днепр. Ночь» наблюдается понижение напряжения, переключение регистра, создается видимость облегчения. Однако такой «выдох» разрешается нам для того, чтобы мы с новой силой почувствовали ту душную, неразряженную атмосферу — без радости, без любви и без воли, — в которую возвращается спасенный Князь. «Все хорошо, не правда ль, обошлось?» Там, в княжеском тереме, за ним, как за ребенком, будет «смотреть» бездетная Княгиня. «Все хорошо — одно нехорошо»: «Несносна ее заботливость!» и к счастью, «к добру» эта жизнь не приведет никогда. Как писал Г. А. Гуковский о «Борисе Годунове», «трагедия закончилась точно тем, чем она началась. Мы вернулись к исходной ситуации».¹⁶

И действительно, все герои «Русалки» возвращаются «на круги своя». К своему одиночеству вдвоем приговорены Князь и Княгиня. В свою лесную жизнь уходит Старик-«ворон». К своей неутоленной мести возвращена Старшая русалка. К своей вековой обыденности, к ежедневной и бесконечной «пряже» вынуждены вернуться Русалки.

Что, сестрицы? в поле чистом
Не догнать ли их скорей?
Плеском, хохотом и свистом
Не пугнуть ли их коней?

Поздно. Роци потемнели,
Холодеет глубина,
Петухи в селе пропели,
Закатилася луна.

О д н а.

Погодим еще, сестрица.

Д р у г а я.

Нет, пора, пора, пора.
Ожидает нас царица,
Наша строгая сестра.

(Скрываются.)

10

«Fair is foul, and foul is fair...»¹⁷ — поют Ведьмы из шекспировского «Макбета» («Добро есть зло, и зло есть добро»). Их песня ритмически, а главное — по смыслу, перекликается с песнями Русалок из пушкинской трагедии.

¹⁶ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 36.

¹⁷ Shakespeare W. Complete works. London, 1965, p. 846.

Особенно важен для пушкинской драмы мотив совпадения или несоответствия поступка и времени, т. е. «своевременности» или «несвоевременности» события. Вспомним заключительную реплику из «Скупого рыцаря»: «Ужасный век, ужасные сердца!».

А теперь сопоставим завершения финалов в двух частях «Русалки»: «*Не в пору* сладили мы эту свадьбу!» («Свадьба») — «*Нет, пора, пора, пора...*» («Днепр. Ночь»). Несколько сдвинутая симметрия этих окончаний дает при сближении текстов яркую вспышку, снова освещающую гениальную завершенность пушкинской трагедии.

Как мы видели, Русалки были явно неудовлетворены тем, что Князь «уходит». Однако дисциплинированные своим подводным «уставом», погоне, «плеску, хохоту и свисту» они предпочитают тишину и «безмолвие».

Заключительная ремарка «Скрываются» исполнена особого смысла. Ее художественная значительность усилена решительным знаком окончания. Сцена «Днепр. Ночь» — *единственная* из всех сцен «Русалки» — завершается авторской ремаркой.

Из четырех сцен «Каменного гостя» ремаркой («Проваливаются») была завершена лишь одна, *заключительная* сцена. Развернутой многозначной ремаркой оканчивается «Пир во время чумы»: Священник «Уходит. Пир продолжается. Председатель остается погруженный в глубокую задумчивость».

Смысловую нагруженность ремарки в финале пушкинской драмы еще предстоит изучать, однако уже и сейчас ясно, насколько органично для Пушкина такое завершение, какое мы видим в «Русалке»: Князь «уходит», Русалки «скрываются». Мы наблюдаем промежуточный вариант финала по отношению к двум названным трагедиям. В отличие от «Каменного гостя», скрываются под водой, т. е. в известном смысле «проваливаются», одни Русалки. Князь же, подобно герою «Пира во время чумы», «уходит», т. е. «остается» жить, «погруженный в глубокую задумчивость». «Пир» еще «продолжается», однако для героя трагедии он уже утрачивает всякий смысл.

Итак, реальные герои — Мельник, Князь — «уходят», фантастические — Русалки — «скрываются». И только зрителям позволяет драматург увидеть и тех, и других. На сцене живые действующие лица ни разу не встречаются с представителями фантастического мира. Такие встречи даны или в рассказе (в прошедшем времени), или в наставлении (в вероятном будущем). Характерно, что «посредником» между двумя мирами назначается безумный («юродивый») Старик. Видимо, размышляя над финалом трагедии, Пушкин, стремящийся к «истине страстей, правдоподобию чувствований», уловил некоторое нарушение меры условности, известную «оперность» в происходящей на глазах зрителя встрече живого Князя с фантастической Русалочкой и перевел ее в область зрительского воображения.

Заключительная ремарка «Скрываются» корреспондируется с относящейся к тем же Русалкам ремаркой «Прячутся» перед появлением Князя, и обе они создают впечатление продолжающегося присутствия. Та тишина, та безмолвная пауза, которую как действующее лицо, как некую «неведомую силу» оставляет на сцене драматург Пушкин, по праву может сравниться с «последним словом» народной трагедии «Борис Годунов» в котором, как писал В. Г. Белинский, «слышен страшный, трагический голос новой Немезиды, изрекающей суд свой над новою жертвою...»¹⁸

Значение заключительной ремарки в «Русалке» становится особенно наглядным, если рассмотреть ее на фоне истории истолкования заключительной ремарки «Бориса Годунова», как это сделано в работе М. П. Алексеева «Ремарка Пушкина „народ безмолвствует“». С ней мы по-

¹⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 534.

лучаем не что иное, как незамеченное до сих пор доказательство не только внутренней, но и формальной завершенности трагедии Пушкина «Русалка».

11

Попробуем кратко перечислить несоблюдения каноническим издательским вариантом последних и ясных показаний рукописи.

- 1) Не на своем месте печатается сцена «Днепровское дно».
- 2) Не на своем месте печатается сцена «Светлица».
- 3) Не на своем месте печатается сцена «Днепр. Ночь».
- 4) Не выполняется указание Пушкина (знаки переноса) о сведении двух монологов Князя в один, связанное с перепланировкой.
- 5) Не выполняется, также связанное с перепланировкой, указание рукописи о сокращении четырех стихов из песни Русалок в начале сцены «Днепр. Ночь».
- 6) Вымарка в сцене «Светлица» (восемь стихов, в числе которых: «Тому давно, годов уж пять иль больше...») явно связана с переменой места сцены после перепланировки, так как в сцене «Днепровское дно», отделяющей первую часть пьесы от второй, есть новое указание на обстоятельства времени («Прошло семь долгих лет»). При том, что все предыдущие показания рукописи не выполнены, эта издательская вымарка вводит читателя в заблуждение: знакомясь со второй частью пьесы, начиная со сцены «Светлица», он почти до самого конца не понимает, сколько же лет прошло от начала трагедии.
- 7) Из-за того, что девять стихов отрывка «Берег» (монолог Князя) не переносятся по назначению (со с. 23 на с. 17), преувеличенное значение приобретают оставшиеся семь стихов, которые, согласно установленному заново порядку работы над рукописью, должны быть выведены из основного текста трагедии.

Таким образом, налицо полная деформация второй части «Русалки», то есть полное искажение композиции, а следовательно — всего замысла пьесы.

Это нельзя ставить в вину исключительно исследователям нового времени, так как первая публикация 1837 года (журнал «Современник») приобрела характер канона. Тем более, что известна попытка Б. Томашевского освободиться от гипноза, преодолеть инерцию и напечатать «Русалку» в соответствии с последними указаниями рукописи.

Однако, имея в виду современное состояние науки о Пушкине и насущные нужды читателей, пора сделать в этом направлении решительный шаг.

Пьеса дает все возможности для создания вполне завершенного сценического действия. Как нам кажется, практическое отсутствие сценической истории «Русалки» объясняется, в первую очередь, давним и прочным заблуждением о незавершенности трагедии. Написанная на русском материале «Русалка» всем своим строем примыкает к «Маленьким трагедиям» Пушкина и составляет вместе с ними новое единство неслыханной красоты и законченности.



Русская литература

№ 3

И С Т О Р И К О - Л И Т Е Р А Т У Р Н Ы Й Ж У Р Н А Л

1978

Год издания двадцать первый

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	Стр.
Н. И. Пруцков. Л. Н. Толстой, история, современность	3
Г. Я. Галаган. Путь Толстого к «Исповеди»	23
Я. С. Лурье. «Дифференциал истории» в «Войне и мире»	43
Е. К. Демиковская. Лев Толстой и Эдуард Род (из истории русско-французских литературных связей)	61
В. Е. Багно. Лев Толстой в оценке испанских писателей XIX века	72
В. Э. Рецеттер. О композиции «Русалки»	90
К. Н. Григорьян. К вопросу о музыкальной природе лирической поэзии	106

П У Б Л И К А Ц И И И С О О Б Щ Е Н И Я

Д. М. Буланин. К изучению переводческой деятельности Максима Грека	119
С. А. Матяш. Неопубликованные главы поэмы В. А. Жуковского «Рустем и Зораб»	125
И. С. Чистова. Чернышевский и Бутков (комментарий к «Повестям в повести»)	131
В. А. Мысляков. К полемике Чернышевского с «Экономическим указателем» (об авторе «Письма к редактору»)	136
Б. Л. Бессонов. К истории «огаревского дела» (по вновь найденным материалам)	139
Из писем о Льве Николаевиче Толстом (публикация Л. П. Архиповой, Г. Г. Поляковой, И. М. Юдиной)	144
В. Е. Кельнер. Письмо австралийских социалистов Л. Н. Толстому	154
М. М. Калантарова. Из литературной жизни 1920—1930-х годов. (По архивным материалам С. Ф. Буданцева)	155
В. А. Ковалев. В. А. Десницкий о советской литературе	163
А. И. Метченко. Учитель	167

(См. на обороте)